

MAGYARORSZÁG ANTONIO MIRA DE AMESCUA
SZÍNPADI MŰVEIBEN

Antonio Mira de Amescua (Guadix, 1574?-1644), a nagy klasszikusok árnyékában –érdemtelenül – nem tartozik a legolvasottabb drámaszerzők közé. Mint kortársai többsége, teológiát és jogot tanult, doktori címet szerzett, életének utolsó évtizedét kivéve, energiája nagy részét irodalmi munkáknak szentelte. Több darabját a Lope de Vega és Calderón nevével fémjelzett korszak legjelentősebbjei között említi az irodalomtörténet. Alapvetően Lope „iskoláját” követi, de stílusa és az Úrnapi ünnepségekre írt egyfelvonásos darabjainak (*auto sacramental*) témái kimutatható hatással voltak Calderón hasonló alkotásaira.^[428] Mintegy hatvan drámai alkotást hagyott az utókorra, ezek kritikai feldolgozása, elsősorban a Granadai Egyetemen folyó kutatásoknak köszönhetően jelenleg is tart. A modern kritika az ördöggel kötött paktum témáját feldolgozó *El esclavo del demonio* (Az ördög rabszolgája) című darabját tekinti a legjelentősebbnek, de hangsúlyozandó, hogy munkásságának ártértékelése más alkotásokat is előtérbe helyezhet. Alkotásainak jegyzékét vizsgálva szembeötlő a spanyol és külföldi, legendákkal, sztereotípiákkal dúsított történelmi-politikai drámák magas száma. Többségükben nehezen kérhető számon a történelmi hűség, inkább keretként szolgálnak a doktrinális és nemegyszer propagandisztikus üzenet megformálásához. Ilyen koordináták között kell szemlélnünk a szerző két olyan darabját, amelyekben a cím is kapcsolódást jelöl Magyarországgal: *La Confusión de Hungría* (Zűrzavar Magyarországon), talán a szerző első színpadi alkotása, de minden szempontból érdekesebb a *La Fe de Hungría* (1626?) (A hit Magyarországon) című *auto sacramental*. Ez utóbbiban Magyarország egyszerre megszemélyesített és allegorikus szereplőként jelenik meg és kerül az Európát akkoriban alapjaiban felforgató ideológiai, dogmatikai és aktuálpolitikai konfliktusok keresztútjába.^[429]

Rendelkezhetett Mira de Amescua konkrét ismeretekkel a magyarországi valóságról? Bizonyára nem. Itáliai tartózkodása idején (1610-1616) kapcsolatba kerülhetett országunkat jól ismerő humanista gondolkodókkal, de ezek közvetett ismeretek lehettek. Más a helyzet, ha a történelmi hátteret, tényeket vizsgáljuk: Magyarország akkoriban jelentős figura volt Európa történelmi „sakktábláján”: egyrészt a dinasztikus házasságokban játszott szerepe miatt, másrészt, és ez legalább olyan fontos politikai tény, geopolitikai helyzete miatt ütközőzóna volt

két civilizáció konfliktusában (Nyugat-Európa és az Oszmán Birodalom). Ha ehhez még hozzávesszük a vallási szempontokat, reformáció vs. ellenreformáció, akkor nem nehéz belátnunk, hogy a közép-európai térség megkerülhetetlen volt a hatalmi játszmák útvesztőjében.

A szerzőről szóló tanulmányok többsége a *La confusión de Hungría*^[430] című darabot a történelmi-legendás művek közé sorolja, de ha megvizsgáljuk a történet bonyolultságát, akkor talán szerencsésebb lenne a palotai komédiák között említeni. Találékony, érdekes, dinamikus ritmusban szerkesztett színmű, nagyon valószínűtlen elemekkel. Igaza lehet Vittoria Curlónak, amikor kijelenti, hogy a szerző egy távoli, egzotikus országba szándékozott helyezni az eseményeket, a spanyol nézők akkoriban ilyennek tekinthették a Duna-menti országot.^[431] Nem egyedülálló eset, gondoljunk Calderón *Az élet álom* című drámájára, ahol a történelmi háttér Polonia és Moscovia, bizonyára azért, hogy a néző figyelmét ne terelje el a vezérgondolat filozofikus jellegéről.

A szerző talán első ismert művében Lope de Vega színházi *ars poética*ját követi és az udvari/palotai cseldráma lehető legtöbb társított témáit igyekezett belezsúfolni: szerelmi rivalizálás, személyazonosság megváltoztatása, a véletlenül elejtett és illetéktelen kezekbe kerülő (álhírt tartalmazó) levél, a történet szálait összekuszáló szolga, várfogság, a vétkeiből feloldozott áruló, mindenki számára boldog végkifejlet. A rendkívül szövevényes cselekmény középpontjában a szerelmét csak arcképről ismerő magyar Fenisa nevű hercegnő és jegyese, Ausonio trák herceg áll, aki bizalmasát, barátját, Vertilo gróftól küldi a királyi udvarba, hogy nevében ünnepélyesen megkérje imádott hölgye kezét. Amint a küldönc meglátja a szépséges hölgyet, szerelem gyullad szívében és úgy dönt, hogy feleségül kéri, azt állítva, hogy ő maga Ausonio herceg. Időközben a magyar udvarba egy kereskedő érkezik, és eladásra kínálja a trák herceg arcképét, akibe a hercegnő nyomban beleszeret, és elhatározza, hogy feleségül megy hozzá. Természetesen kiderül, hogy a gróf, aki a hölgy kegyeiért verseng, nem az igazi Ausonio, de ő egyik szolgáját Trákiába küldi, hogy hamisan Fenisa halálhírért vigye, így akarván megakadályozni, hogy Ausonio megjelenjen a magyar királyi udvarban. A herceg mégis elindul Magyarországra, ahol az említett „barát” azt a hírt terjeszti, hogy az udvarba egy magát Ausoniónak nevező örült férfi igyekszik. Amint megérkezik, egy toronyba zárják, de Fenisa hercegnő hamarosan felismeri őt az arckép alapján, és mindent elkövet, hogy megakadályozza az ál-Ausonióval kötendő házasságát. A kereskedő is megerősíti, hogy a trák herceget ábrázolja a portré. Ám legyen még bonyolultabb a történet: Ausonio egy létrán szabadul a toronyból, ugyanezen felmászik a gróf, azt remélve, hogy a hercegnő erkélyére

fog jutni. Valaki elviszi a létrát, így a gróf kerül fogságba. Végül a trák király, Ausonio apja érkezik az udvarba, bizonyítja a herceg származását, és megakadályozza, hogy Vertilo frigyre lépjen a magyar hercegnővel. Természetesen, amint az a kor drámáiban gyakran előfordul, a családok kegyelemben részesülnek. Közben más szereplők által irányított mesterkedések kuszálják tovább a közönség és az olvasó számára már egyébként is kavargó eseményeket. Így lesz a távoli Magyarország akaratlanul is egy barokkosan összekuszált eseménysor helyszíne. A zűrzavart, mint a kor történelmi alapélményét a szerző létező történelmi körülmények között akarja bemutatni, ugyanakkor a közvetlen politizálás vádjától menekülve idegen ország politikai zűrzavarát tematizálja, nem igazán meggyőzően. Szerencsésebb értelmezés, ha a szövegben több mint harmincszor előforduló „zűrzavar” szót és származékait a barokk kor alapélményeként azonosítjuk. Hasonló következtetésre jut Concepción Argente Del Castillo, mikor megállapítja, hogy a „zűrzavar nem csupán egy szó a címben, mert az egész mű erre épül [...] nem Mira alkotása, hanem a barokk világképtől elválaszthatatlan fogalom, ami egyaránt kifejeződik ideológiai szinten, filozófiai és tudományos diskurzusban, ezen kívül a művészetben.”^[432]

Több figyelmet érdemel a *La fe de Hungría* (A hit Magyarországon) című egyfelvonásos *auto sacramental*. Mira de Amescua tizenhárom hasonló darabot írt. Ez a műfaj elsősorban didaktikus céllal keletkezett, fénykora a XVI-XVII. századra esik Spanyolországban. Színpadi bemutatásra íródtak, de nem az allegorikus szereplőkkel szerkesztett történet a lényeges, az sokféle lehet (filozófiai, mitológiai, bibliai, hagiografikus stb.), a drámai feszültség gyakran háttérbe szorul, a lényeges az Úrnapiján ünnepelt oltáriszentség misztériumának megjelenítése. A kor, amelyről szó van, az egyházon belüli feszültségek időszaka, ezért nem meglepő, hogy a mindenki számára elérhető színpadi megjelenítés ideológiai, vallási, és olykor aktuálpolitikai küzdelmekben használt hatékony fegyver. A reformáció és az ellenreformáció korszaka ez, amikor alapvető hitelvi, dogmatikai kérdések vezetnek egyházszakadáshoz. Központi kérdés az oltáriszentség dogmatikai tartalmának eltérő értelmezése. Éppen ezért vált az ellenreformáció alapvető hitéleti kérdését megfogalmazó műfajjá az *auto sacramental*.

A kezdet a spanyol arany századi komédiák igen gyakori jelenetére emlékeztet: „Salen Hungría y Onorio reñendo con Alberto y un criado, sacadas las espadas.”^[433] A cselekmény kezdő jelenetében – *in medias res* – a megszemélyesített Hungría és az ausztriai Alberto főherceg párbajának tétje is elhangzik: Hungría: – «No es anssí» / Alberto: – «Blasfemo, calla»,^[434] mindez

előrevetíti az egész művet keretbe foglaló alapkérdést, nevezetesen az átlényegülés dogmájának elfogadását, illetve elutasítását. Új szereplő lép színre: Matilde, aki egy hosszú monológban *ex cathedra* kinyilvánítja a katolikus hit megfellebbezhetetlen alapelvét, és persze cáfolja Hungria (Ugo) eretnek téziseit. [435] Érdemes figyelni a két szereplő alapjaiban eltérő fellépésére: Hungria érvel, Matilde pedig prekoncepció mentén kinyilatkoztat: „[...] no tienes / católico sentimiento del Divino Sacramento / del altar. Si a Austria vienes / a senbrar falsas doctrinas [...]”. [436] Az események logikáját követve színre lép Onorio (az ördög) és azt javasolja Hungriának, hogy tűzpróbával „igazolja véleményét” [437]: egy forró kemencébe kellene lépnie és titokban magával vinnie egy szentelt ostyát. Ugo megfogadja a tanácsot, Damiántól, a falu plébániájának sekrestyésétől kér egy szentelt ostyát, mondván, hogy egy beteg lovag gyógyulását segítené. A sekrestyés gyanút fog, harminc aranypénzt kér, cserébe egy nem megszentelt ostyát nyújt át. Nem sejtve a sekrestyés csalását, Ugo megjelenik az oltáriszentség tiszteletére a faluban szervezett ünnepen. Kérésére Matilde nagy tüzet rakat, melybe Hungria gyanútlanul lép, de hamarosan perzselten menekül, ám továbbra is hangot ad eretnek meggyőződésének. („Antes tengo mis razones / para negar el milagro / de la asistencia de Cristo / en vino y pan disfrazado.” [438]) Az ördög felfedezi a sekrestyés huncutságát, ezért Hungria úgy dönt, hogy ő maga lop a templomból egy megszentelt ostyát. Szent György, mint igazi *miles Christi* próbálja ezt megakadályozni, de Isten titokzatos hangja engedélyt ad a szentséggyalázás folytatására. A második tűzpróbánál, miután a szentségtartót a lángok közé vetik, magasztaló ének hallatszik a forró kemencéből (“Bendecid al Señor todos; / alabalde por los siglos; / vendecid, aguas ermosas / de los cielos cristalinos” [439]). Onorio menekül, de Hungria kitart meggyőződése mellett. Időközben a sekrestyés hozza a hírt, hogy a templomból ellopták a szentségtartót a megszentelt ostyával együtt, és valószínűleg azt vetették a tűzbe. Maga Matilde ajánlkozik, sértetlenül hozza ki a szentségtartót a tüzes kemencéből, majd megtartják az ünnepélyes körmenetet. Hungria, bár a látványtól kétségbeesik, makacsul kitart hitbéli meggyőződése mellett.

Raviando muero y blasfemo

porque e de bengar aqui

esta obstinación cruel,

esta ynvidia de Cain.

Ese pan no es Dios, mortales

como en un belo sutil
a de estar Dios, que no cabe
sino solamente en si.[\[440\]](#)

Matilde muskétával lő feléje, Hungria megbánja bűnét és halála előtt az igaz hitre tér. A jelenet (és a mű) Szent György magasztaló énekével zárul.

Católicos de Austria oid;
oye, cristiana Matilde;
el supremo Querubin
que llebáis sacramentado
y libráis del fuego aquí
te promete sucesion
tan gallarda y tan gentil
que enperadores y reyes
an de decender de ti
en quien no faltará fe;
santos abrá más de mill
en tu cassa, España; Ungría
y nuebos mundos cenid;
tinbre y blasones serán
de tu cassa real que anssi
haga Dios la deboçión
deste misterio.[\[441\]](#)

Mint látjuk, a cselekmény alapszerkezete a kor profán témájú színműveire emlékeztet: a társadalmi rendet megzavarja egy gonosz erő (ezúttal az ördöggel cimboráló eretnek), majd végkifejletként a megbolygatott egyensúlyt a király, vagy az isteni erő állítja helyre (mint a becsületdrámák többségében), így a

végkifejlet az isteni gondviselés által megszabott társadalmi berendezkedés apológiája lesz. Alapvetően ez az alaphelyzet igazolta a tömegek számára is hozzáférhető színházi előadások propagandisztikus funkcióját.

Ha a darab politikai vetületeit vizsgáljuk, emlékeztetnünk kell arra a történelmi tényre, hogy a XVI-XVII. századi Európát széltében-hosszában átszövő Habsburg uralkodóházak a magyar királyságot a legrebellisebb államnak tartották. A Habsburgok Spanyolországban 1516-tól 1700-ig uralkodtak és erre az időszakra esik hatalmuk virágzása és hanyatlása a kontinensen. Szinte lehetetlen vállalkozás a dinasztia teljes családfájának feltérképezése, nem is tartozik a dolgozat tárgyához. A Habsburgok birodalma eltérő fejlettségű, különböző nyelveket használó területek konglomerátuma volt, tagjai eltérő érdekek mentén foglalták el trónjaikat. A birodalom egységesítése előtt egész Európa jövőjét befolyásoló nézeteltérések sora állt. Első helyen említhetjük a „Krisztusban testvérek” közösségében keletkezett repedéseket: alapvetően társadalompolitikai és hitéleti elvek közötti kérdésekre gondolunk, melyeknek egyenes következménye lett a hitviták sorozata. A földrész nyugati fele a gazdasági fejlődésre, a polgárság megerősödésére összpontosított, míg a kontinens közép és keleti része a függetlenedésre törekvő mozgalmak színtere volt, ugyanakkor a török megszállás változó szerencsével járó fordulataival nézett szembe. A teológiai kérdések körüli viszálykodások az egyházak eltávolodásához vezettek, végső soron ez is a Habsburgok politikájának kudarcát jelentette. Spanyolországban is történtek a reform irányába mutató törekvések (Erasmus és Cisneros hatására gondoljunk), de ezek nem vezet(he)tek a Rómával való szakításhoz, sőt a spanyol uralkodóház a tridenti katolicizmus védőbástyája lett. Vitathatatlan, hogy ez a darab, mint számos más akkoriban, a propaganda fegyvereként született, ezúttal a katolikus egyházban eretneknek számító tanok ellen. Amint González Ruiz is megállapítja, jelen színmű a protestáns tanok ellen irányuló spanyol hadjárat hatékony fegyvere. Irodalmi és művészeti szempontból egyértelműen a katolikus hit megerősítésére szolgáló eszköz.[\[442\]](#)

Ahogy korábban is jeleztük, Mira de Amescua színháza alapvetően Lope de Vega esztétikáját követi, de Calderón előfutárának is tekinthető, és ha Lope iskolájának alkotóit nézzük, megállapítható, hogy többségük nem tudott tökéletes összhangot teremteni a denotatív és a konnotatív, illetve allegorikus szövegszint között. Találónak tűnik Bruce Wardropper tézise: ha Mira de Amescua allegorikus megfogalmazást alkalmaz, többnyire a spirituális és a világi dimenziók között ingadozik, a cselekmény két szintje soha nem olvad egységbe.[\[443\]](#) Ezért is állíthatjuk, hogy jelen darab nem egy tipikus *auto sacramental*, a szakrális és a

profán elemek keveredése szembeűnő. Ismét emlékezzünk, hogy olyan korról beszélünk, amikor mély szakadék tátong a katolikus vallás és kultúra hagyományinak védelmezői, illetve az új, protestáns doktrínák olykor militáns követői között. A husziták, majd a protestáns vallások tudósai folyton átírják a bibliai példázatokat, szimbólumokat és egyéb retorikai alakzatokat, fel is használják ezeket saját egyházukon belül és a katolikusokkal folytatott vitáikban. A XVI-XVII. századi protestáns és katolikus prédikációk jelentős hatást gyakoroltak a hitvitákra alapozott színpadi művekre. A példázatok továbbra is teljesítik küldetésüket, közvetítik a közönség felé az alapvető morális normákat, de igyekeznek kielégíteni a szórakozásra is váró tömegek igényeit, ezért vitáikban egyszerre használják a szóbeli, vagy írásos hagyományon alapuló profán forrásokat, megőrizve a mű allegorikus értelmezését. A szakrális – és olykor a profán – rítusok gyakran paradoxonokat tartalmazó teológiai téziseket fogalmaznak meg. Az újszövetségi tanítás a jézusi szeretetről és megbocsátásról szól – a tanítás által. A műben sem megbocsátás, sem szeretet nincs, tanítás végképp. A tanítás egyik alapgesztusa a kérdezés, egy gondolat kifejtése, a másikkal való odafordulás. Jelen esetben Hungria és Onorio tanítanak, bár a „sötét oldalt” képviselik. A keresztény teológia *Jób könyvének* parafrázisát követi, jelen műben is a retorikai alapot *Jób könyve* 1-12. bekezdése adja, illetve annak krisztianizálása. Matilde-Damián-Alberto a keresztény Szentháromság allegóriájaként is értelmezhető, míg Hungria az ördög által megszállt, istenét elhagyó ember. A bűnös megbüntetése tehát törvényszerű. Teológiai értelemben Matilde-Damián-Alberto nem Hungriával, hanem az ördöggel vitatkoznak.

A politikai tömegkultúra kialakulásának idején vagyunk. Az anyanyelvűség, a kulturális intézményrendszer kiépülése világossá teszi a *hermeneutica profana* elkerülhetetlen szükségességét a *hermeneutica sacra*val szemben, vagy azzal összhangban. A szövegek retorikai szerkezetük alapján poliszémmé, kommunikációs szerepük szerint multifunkcióssá válnak: egyszerre politikai, ideológiai szövegek, másrészt teológiai szövegmagyarázatok, a hatalmi diskurzus részét képezik. A kiváló művek a tradíciót követve a didaxist a teológiai szintre szorítják, a politikai tartalmakat látenssé teszik. Ez azonban a szerzői tehetség s nem az intenció kérdése.[\[444\]](#)

Mindezek kettős dramaturgiai helyzetet teremtenek. Egyrészt meg kell őrizni a téma szakralitását, a duális világ egyértelmű értékszerkezetét demonstrálva: a „jó” szereplők erkölcsi, magatartásbeli fölényét, a bibliai bűnbak-képzés technikájával. Másrészt meg kell felelni a kor politikai-ideológiai kihívásainak: látványosan, tömegekhez szólva kell – jelen esetben – Ausztria érdekeit, tágabb értelemben a

katolikus világ érdekeit képviselni, az Erény nézőpontjából megvetve a Bűnt, a bűnöst. Ezek egyik dramaturgiai következménye, az alapvető teológiai konfliktus mentén folytatott vita, nevezetesen az Oltáriszentség középpontba állítása. Valójában az ellentét ebben a műben nem teológiai, hanem politikai, illetve ideológiai. Ennek bizonyítéka, hogy Magyarország (mint már említettük) kettős szerepben jelenik meg: egyrészt allegorikus figura, másrészt konkrét szereplő, nem elsősorban dantei allegória, hanem mindvégig az ördöggel paktáló nemzetet jelöli (oly korban, amikor a muzulmán Porta vallási – és persze politikai – szempontból nagyobb ellenfélnek tűnik). Másik dramaturgiai következménye mindennek az időbeli távolítás (a műben nincs konkrét időbeli megjelölés), illetve a gyakori anakronizmusok, – ilyen tudatos, vagy véletlen – anakronizmus az Alberto-Matilde kettős, az utalásrendszer, mely korábbiaknak tünteti fel a történetet. Az időbeli távolításra szükség van a hősképzés miatt. Ugyanakkor a történetet aktualizálni kell, ennek eszköze a konkrét szereplőgárda működtetése a nemzeti, etnikai, nyelvi öntudat mobilizálásával (ami Habsburg földön úgy működik, mint ma egy fölényes focimeccs: aktuális tömegjáték, lelki-mentális-tudati elkötelezettséggel, nemzeti öntudattal).

A *hermeneutica profana* fontos dramaturgiai eszköze a jövő víziójának megteremtése teológiai megalapozással. Ezért nem csak a példázatirodalmat aktualizálja, hanem a látomásirodalmat is – igaz, implicit formában. A mű szerkezete is megidézi János *Jelenéseit*: először Hungria és Onorio sikeresnek tűnnek, a lehetőség ott lebeg a darabban, ha Ők legyőzik Matildét, a Gonosz uralma totális lesz. Ezért öli meg Matilde Hungriát. Ez pedig a Jó földi birodalmát hozza el: egy üdvözléstörténet végtelenül profán és brutális változataként. Az aktualizált, jövőbe mutató mondandó felismerhető, személyesített alakokat követel (Matilde tipikus német név, a Klotild alakváltozata, a katolikus jámborságáról ismert Alberto – történelmi alak, Magyarország szintén történelmi tényező, csak perszonalifikálni kellett).^[445] A tradíció folytatásaként a vita tehát ennek a politikai, ideológiai küzdelemnek ősi és egyben divatos műfaja, csak a képi elvontság szintjére kell emelni a didaktikus szövegvilágot.

Az újkori példázat – mint egy személy – valóban „miles Christi”, de a katolikus egyház katonájának viadala. Mira de Amescua művében viszont ennél is több: „miles de Austria”. (Ez a dráma egyik nagy gyengesége, egyszerre politikai iránytű és ostor, tömegek kiszolgálója és uszítója. A legnagyobb gyengesége, hogy az esztétikai érték fölé nőtt az ideológiai funkció.) Segítség, politikai támogatás a Habsburg-háznak, a testvér-ágak összefognak.

Az iskoladrámák, vagy a templomtéri drámák tömegekhez szóltak, az anyanyelvű kultúrát hangsúlyozva. Ezért a vitadrámák számos variánsát, alműfaját, új vitadráma-(műfaj)tipológiát hoztak létre: kinyilatkoztató, tanító, hagyományátadó, intő. Alaktani, stilisztikai jellemzőik közül kiemelendő, hogy rendkívül egyszerű élethelyzetre épülnek, kevés szereplővel.^[446] Nagyobb ideológiai-politikai-teológiai vitát, folyamatot sűrítenek össze, ezért bibliai középkori tételeket idéznek fel, magyaráznak. Nyelvhasználatukban ötvözik a költői és a hétköznapi regisztereket, törekszenek (főként az allegóriákkal) a szöveg többszintű felépítettségére. Ha figyelembe vesszük a mű stilisztikai, alaktani adottságait, azt kell mondanunk, hogy ez egy kinyilatkoztató példázat. Nem tanít, csak példát statuál. Nem ad át intelmeket, sem hagyományt. De kijelent, kinyilatkoztat, ítélt, missziót teljesít, és persze szórakoztat.

A *La fe de Hungría* ilyen értelemben nem teológiai vitadráma, legkevésbé nem az Oltáriszentség a központi témája. A téma Magyarország és Erdély – a Habsburg ház legnagyobb ellenfeleinek – likvidálása. A mű nagyobb részét nem teológiai viták adják, hanem Magyarország bosszúszomja, Magyarország az Ördöggel szövetkezve kíván a győztes Matildén, Albertón, Damiánon bosszút állni. Ezért nem elég a teológiai vita és a tűzpróba, meg kell őket semmisíteni. Igen erősen egybevág ez a Magyarország önállóságának, önálló állami létének megszüntetésére törekvő Habsburg-politikával. Érezhetően ez a politikai vita többszintű, s ennek a teológiai szintjét – a tömegek számára az egyedül igazolhatót, különösebb magyarázatot nem követelőt – abszolutizálta Mira de Amescua.

A mű többször is megidézi bibliai szöveghelyeket, különösen árulkodó, hogy *Jób* könyvére többször utal, közvetve-közvetlenül középkori példázatokra, egyházatyák tanításaira is hivatkozik. A bibliai példázatok az ószövetségi utalások uralják. Az említett *Jób* könyvén kívül például a *Királyok könyve* (Baál-történet), Mózes (*Exodus*) könyve. Miért az Ószövetség? Nem gazdagabb a példatára, mint az Újszövetségnek. A magyarázat talán abban rejlik, hogy az ószövetségi példázatok sztoriközpontúak, szemben a jelentésközpontú, szemiotizált Jézus-példázatokkal. S talán azért is, mert az Ószövetségben – különösen a *Jób* könyvében – tényleges, szereplőként jelen lévő princípium a Sátán. Az Újszövetségben csak a *Jelenések* könyvében aktív erő.

A mű nyelvhasználata igen izgalmas: nem köthető egy szereplőhöz sem csupán egy nyelvi regiszter. Matilde éppúgy vulgáris, mint emelkedett, Hungria szintén. Talán csak Damián nyelvi regisztere csodálatra méltó: Ő ugyanis, mintha nem

lenne normális ebben a nyelvi közegben, időnként a spanyol irodalomban gyakori kópé, vagy a barokk drámák komikus (gracioso) alakjára emlékeztet. A komoly kontextus feszültségének enyhítésére szójátékokkal tarkított közbeszólásokkal is neveltet. Például a tűzpróba végrehajtásakor, mielőtt Hungria a mészégető kemencébe lép: „Ay que si açerse Calbino”^[447]; „Oy chicharrones tenemos / aunque el tal ereje es magro”^[448]; „para freírle le tienen / lindamente enarinado.”^[449]

A mű különféle kulturális regiszterek sokszorozásával a modern tömegmédiák alapvető csíráit is hordozza. Az úgynevezett „alacsony” kultúrából a középkori, részben szubkulturális műfajok halmazásával: a mű utolsó harmadában a test-ördög-halál hármasság kapcsolódása Hungria haláltáncát idézi; manicheista tanokat aktualizál, a gonoszt ráadásul ésszel ruházza fel; archetípusok és folklór elemek (a fönix-madár allegóriája); pogány rituálék; tűzpróba; boszorkányégetés. A központi jelenet éppen a tűzpróba: Hungria, mint egy fönix-madár újraéled, ezért nem marad más megoldás, mint a teljes megsemmisítés, de nem tűzhalállal, hanem modern fegyver által „elvéreztetve”. Ha „magas” kultúrára gondolunk, emeljük ki a bibliai allegóriákat, a világ teremtésének mítoszát, a földön elkövetett bűnük miatti pusztítást, az anagógikus tudást feltételező morális fölényt – mindez Matilde küldetésstudattal „megáldott” alakja köré sűrítve. Érdekes, hogy ugyanitt a pap az egyházi gyöngeség egyik jeleként szerepel: Matilde eszköze és demagógiai támaszpontja. Egyébként ez is bizonyíték, hogy nem teológiai vitadráma ez, hanem differenciálatlan ítélettel záruló ideológiai, politikai küzdelem (valódi vita helyett „tételfelmondás” zajlik). Ha vitát keresünk, akkor azt látjuk, hogy éppen Matilde áll a gyengébb oldalon, az erőt (a tűzpróbáig) Hungria képviseli. Matilde egy önjáró, reflektálatlan „tételgép”. A zárójelenetben Szent György panegirikusza végképp egyértelműsíti a darab propagandisztikus mivoltát. Külön említést érdemelnek a drámai hatást erősítő kórusdalok: egyrészt a pusztítás feszültségét enyhítik gyönyörű szózatjaikkal, másrészt megéneklük a végső diadalt: a végítélet harsonája ez, az isteni gondviselés által megerősített Jó örök igazsága.

Összegezve: a *La confusión de Hungría* a spanyol Arany század műfaji kliséinek summázata, melytől a történelmi hűség helyett egyedül a poétikai koherenciát kérhetjük számon, esetleg némi ideológiai áthallással. A rövidebb, de sokkal izgalmasabb *La fe de Hungría* szakrális és profán, valós és allegorikus elemek sikeres vegyítésével egyértelmű példázat, az eretnecség ellen kíméletlenül harcoló Habsburg-ház apológiája.